anxa
92-B
7401

LÉON WÉRY

UNE PHILOSOPHIE

DE

l'Art Flamand

A BRUXELLES
AUX ÉDITIONS DU THYRSE
16, rue du Fort.

1909

1 FRANC.

Une Philosophie

de l'Art Flamand

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/unephilosophiede00wery

LÉON WÉRY

UNE PHILOSOPHIE

DE

l'Art Flamand

A BRUXELLES
AUX ÉDITIONS DU THYRSE
16, rue du Fort.

—

1909

Une Philosophie de l'Art Flamand.

I

« Ouvrez les livres qui racontent les destinées de la littérature française depuis vingt-cinq ans, et parlent des travaux théoriques publiés chez nous depuis ce quart de siècle. Je devrais certainement y paraître : vous y verrez à peine mon nom, ou vous ne l'y verrez pas du tout; ces volumes cependant portent mon empreinte : non seulement des idées qui m'appartiennent, des recherches que j'ai faites, y constatent mon droit de propriété, y suspendent, pour ainsi dire, mon écusson, mais j'y retrouve des phrases entières que l'auteur a eu l'obligeance de m'emprunter... Mais depuis trente ans on n'obtient justice chez nous que si l'on occupe une chaire, des fonctions publiques, si l'on a des salons, de gros appointements et une influence proportionnée! » C'est ainsi qu'Alfred Michiels se plaignait, vers 1842, dans son *Histoire des Idées Littéraires,* de l'étrange attitude de la cri-

tique française à son égard. Il s'en indignait, ayant conscience de sa valeur; mais je crois qu'il ne s'en étonnait point outre mesure. Philosophe de l'Art plutôt que critique, familier avec les théories des Reid, Burke, Solger, Jean Paul, Bouterweck, Frédérick et Auguste Schlegel, Herder, Kant, Hegel..., épris d'idées générales et de méthode, il avait fort malmené quantité de « législateurs » littéraires de l'époque, montrant que leur ignorance des principes esthétiques — si importants à son avis — n'avait d'égal que leur dogmatisme, insistant sur leurs contradictious, leurs erreurs historiques, signalant aussi leurs complaisances, leurs intrigues et leur mercantilisme. Sainte-Beuve, Désiré Nisard, Saint-Marc-Girardin, Ponmartin, Cuvillier-Fleury, Villemain, Gustave Planche, Arsène Houssaye, tous possédaient d'excellentes raisons de ne point faire son éloge. Certains même en possédaient de paraître ignorer jusqu'à son nom. Par des confrontations de textes, Michiels n'avait-il pas dévoilé, non sans une insistance assez cruelle, où MM. Planche et Houssaye puisaient le meilleur de cette érudition qui faisait l'admiration des abonnés de la *Revue*

des Deux Mondes et du journal *l'Art?* Quant à Sainte-Beuve, il lui devait une réfutation impitoyable de son fameux système « biographique »; une réfutation qui l'avait convaincu lui-même de la fragilité de sa méthode, puisqu'elle le décidait à une « évolution » dans le sens même des doctrines de son contempteur (1) — dont il ne tardait guère d'ailleurs à recueillir le bénéfice! (2) — On comprend sans peine que les œuvres de notre esthéticien aient été acceuillies souvent par le dénigrement systématique et, plus souvent encore, par un complet silence; ses adversaires étaient

---

(1) On a cité souvent cette phrase de l'auteur de *Port-Royal* : « Je n'ai plus qu'un plaisir, j'analyse, j'herborise, je suis un naturaliste des esprits; ce que je voudrais constituer, *c'est l'histoire naturelle littéraire* » en prétendant y découvrir une préoccupation *nouvelle* dans la critique française, due à l'influence naissante de H. Taine. On a oublié que le reproche fait par Michiels à la première méthode de Sainte-Beuve était précisément de « n'avoir point cherché par l'analyse les principes que l'art doit suivre pour remplir sa destination, de n'avoir point *écrit l'histoire naturelle des lettres* »!

(2) Cuvillier Fleury publiait, dans les *Débats* (1852), un long article : *De la Critique expérimentale dans les œuvres de Sainte-Beuve.*

puissants et beaucoup d'entr'eux — est-il besoin de citer Sainte-Beuve au nombre de ceux-ci? — possédaient à un rare degré de développement le talent de la cabale et de l'intrigue. Or, si un dramaturge ou un romancier peut s'imposer parfois à l'attention publique malgré l'indifférence ou l'hostilité de la critique, il n'en est point de même du philosophe, et moins encore du théoricien de l'art, en France surtout. La gloire de ceux-ci est à la merci des gens qui « font » l'opinion et l'accord tacite de ces gens peut jeter dans les oubliettes de l'histoire les plus hautes pensées et les plus admirables doctrines; il est peu de chance que la postérité — quoiqu'il soit de mode de la représenter avec des allures noblement justicières — les en vienne tirer... Michiels en fit la dure expérience!

En présentant ici Alfred Michiels comme un méconnu, j'entends bien — et j'aime insister à ce propos — respecter la nuance que le mot contient : Alfred Michiels n'est pas un inconnu. Il est loin — ou plutôt : il fut loin d'être un inconnu. Ses « Etudes sur l'Allemagne », ses « Souvenirs d'Angleterre », son « Histoire des Idées litté-

raires en France au XIXe siècle », son « Rubens et l'Ecole d'Anvers », son « Histoire de la peinture flamande et hollandaise » (1), ont été réédités maintes fois, et j'ai la conviction que les deux derniers ouvrages que je mentionne se rencontrent dans la bibliothèque de tout archéologue qui se respecte. Notez aussi que l'*Histoire de la peinture flamande* fut publiée d'abord en Belgique, où l'auteur séjourna près de trois ans, aux frais du gouvernement belge, et que cette publication suscita une polémique retentissante, dont Arsène Houssaye sortit couvert de l'opprobre des plagiaires Eut-elle trouvé peu d'écho à Paris, cette polémique, il est invraisemblable que — à défaut du livre, un livre d'intérêt national — elle ne fixât point le nom de Michiels dans la mémoire de nos écrivains et de nos érudits ! — Mais c'est là précisément le piquant de l'aventure, et ce qui démontre de la meilleure façon à quel haut degré d'incompréhension — quand il s'agit des choses d'ordre intellectuel — s'élève l'esprit des gens que le vulgaire considère non sans une

(1) Et le complément de cette Histoire : *l'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France.*

secrète vénération, comme de grands remueurs d'archives et de grands passionnés du « document » ! Le fait était d'une extrême évidence, d'une évidence criante, pour ainsi dire : Vingt ans avant la parution des divers chapitres de la *Philosophie de l'Art* de H. Taine, Michiels avait créé la fameuse théorie de « la concordance de l'œuvre au milieu »; il l'avait créée et admirablement développée, rencontrant toutes les objections que l'on devait plus tard opposer à la pensée du maître de « l'Intelligence »; en un mot, il avait déterminé la méthode idéale de tout enseignement et de toute critique de l'Art ! Cherchez donc dans la littérature contemporaine l'éloge d'une telle œuvre ! Que dis-je ? Cherchez la seule constatation de la priorité des idées de Michiels ! — Vous ne trouverez rien, rien, absolument rien, ni la moindre citation, ni la moindre notice. Depuis quarante ans, Taine est considéré comme ayant le premier fourmulé la « théorie des milieux » (1); tout l'honneur de la décou-

(1) *L'Histoire de la peinture flamande* fut publiée à Bruxelles en 1845; la première partie de la *Philosophie de l'Art* d'H. Taine ne vit le jour qu'en 1865, et la dernière *(l'Art dans les Pays-Bas)*, qu'en 1868.

verte lui est attribué; personne ne s'avise que, loin de posséder quelque droit à cet honneur, il porte la responsabilité d'avoir sophistiqué cette théorie, de l'avoir gâtée par son systématisme, d'en avoir déformé les traits et détourné le sens! Des « érudits » ont même consacré une part de leur temps si précieux à étudier spécialement les précurseurs de l'esthétique tainienne : ils ont retrouvé à grand peine quelques phrases sans valeur dans les ouvrages du Père André et de quelques autres théoriciens aussi... fossiles. Mais ne leur demandez pas la moindre allusion à *l'Histoire des idées littéraires* ni à *l'Histoire de la peinture flamande*, où la méthode nouvelle est présentée sans qu'un seul de ses caractères soit omis, sans qu'une seule objection soit esquivée! (1) — En ce qui concerne particulièrement la Belgique, il y a mieux encore : l'ignorance des travaux de notre esthéticien a mis la littérature critique de ce pays dans une situation bizarre, paradoxale! S'appliquant à dé-

(1) Cette présentation occupe exactement 377 pages in-8° de l'*Histoire de la Peinture flamande.*

couvrir, dans l'inspiration des peintres, des romanciers et des poètes des dernières générations, la part des influences de la race, des mœurs et du moment historique, cette littérature a recommencé avec d'infinies maladresses, le plus souvent, avec une inaptitude totale aux idées générales et une absence de méthode presque complète, elle a recommencé, dis-je, l'œuvre même d'Alfred Michiels! Il se fait ainsi que, publiée aujourd'hui, soixante années après qu'elle fut pensée, cette œuvre apparaîtrait comme l'aboutissement heureux d'une foule de tentatives, d'efforts et d'essais prolégomènes!

O ironie! ô profonde ironie des réputations littéraires! Michiels connaissait bien le mécanisme de la gloire quand il écrivait, non sans quelqu'obscur pressentiment : « Quand on a goûté à la science amère de la vie, on se persuade chaque jour davantage que plus on s'efforce d'être utile, moins on est apprécié; on regarde alors les marques d'estime et d'affection, les patronages délicats, les succès populaires, non comme des actes de justice, mais comme de grandes faveurs, octroyées par exception aux dépens de ceux qui ne les méritaient

point, et devaient, en conséquence, les obtenir. »

II

Dès son expression première, ai-je prétendu, la « théorie du milieu » fut d'une parfaite logique. Elle ordonnait minutieusement les faits artistiques, et tirait d'eux ses lois, par des généralisations prudentes. Aucun esprit de systématisation ne l'inspirait. Taine, en la repensant, fut infidèle à cette méthode. Sans doute, l'appareil scientifique est plus apparent chez lui. Mais c'est peut-être pour l'unique raison qu'il est plus extérieur. Il y a là comme une sorte d'affectation dont le lecteur prévenu seul parvient à n'être point dupe. Un soupçon naît bien vite, d'ailleurs, quand on acquiert quelqu'expérience de la *Philosophie de l'Art* et que le charme de l'écriture n'opère plus. Relisez par exemple l'*Art dans les Pays-Bas* : n'est-il pas évident que le grand écrivain imagine les ambiances de la peinture flamande sur la foi des œuvres elles-mêmes ? Il n'étudie pas si la correspondance est totale entre les caractères ma-

nifestés par les artistes et les caractères de la société et de la race. Il ne considère que l'un des termes, et invente l'autre. M. Emile Faguet l'a fort bien mis en lumière, l'aspect anti-scientifique d'un tel procédé. « Taine, écrit-il, ne suivait pas logiquement sa méthode. Il la prenait comme à rebours. Il prenait d'abord les auteurs illustres tout simplement parce qu'ils avaient eu du génie; il les étudiait de très près, et puis, après coup, il reconstituait, d'après eux, l'esprit de leur temps, et avait peu de peine à montrer enfin que de cet esprit ils étaient les représentants, les signes, les expressions et les résultats et les effets merveilleusement exacts. » Une simple citation de l'*Histoire de la peinture flamande* va nous montrer combien Michiels est peu préoccupé de se donner raison par de tels stratagèmes. Que dira-t-il des *types* de Rubens et de Jordaens, les grands Flamands, les plus Flamands des Flamands? Qu'en dira-t-il, croyez-vous, de ces types que les voyageurs qui ont lu Taine s'attendent à rencontrer à chaque pas au pays de Flandre, les supposant foncièrement représentatifs de la race? Ceci : « Le Flamand gros, gras, ventru... est un

portrait chimérique dont l'invention est due au goût spécial de Rubens, de Jordaens et de toute cette école pour les formes charnues à l'excès. » Et il ajoutera, après avoir décrit le Flamand et le Hollandais tels qu'ils sont dans la réalité, une réalité qu'il a observée avec une probité d'esprit sans égale : « Ni les deux écoles de Bruges et d'Anvers, ni celles de la Hollande, ne me paraissent avoir tiré tout le profit possible des modèles nationaux. Guidés par leurs tendances, elles ont constamment exagéré soit les imperfections, soit les attributs secondaires. *L'idéal vrai de ce peuple est encore à peindre...* » Nous sommes loin, on le voit, du système absolu, rigide, à déclanchements automatiques, de l'auteur des « *Origines de la France contemporaine* » ! Nous sommes loin de tout système : nous sommes en présence d'une méthode, ce qui est chose fort différente...

C'est chose fort différente, en effet. Quelle est la pensée dominante chez Taine? *D'expliquer* l'œuvre par l'étude du milieu (1). Chez Michiels, elle est

(1) J'épingle dans la préface des « Essais de Critique et d'Histoire » : « Les individus qui

tout autre ; l'étude du milieu n'est qu'une *préparation* à l'étude de l'œuvre : deux forces déterminant les expressions les plus hautes de la Beauté, l'une qui agit de l'extérieur, l'autre qui agit intérieurement, il est illogique d'analyser l'action de l'une en faisant abstraction de l'action de l'autre. Le grand homme ne peut donc jamais être considéré en tant que « résultat pur et simple des circonstances sociales, car il garde, sous peine de mort intellectuelle, son initiative particulière. Ce pouvoir intime, qui compose le fond de son existence, donne seul la clef de son talent : il en constitue la parcelle divine, le foyer créateur. Si l'on ne pénètre point jusque là, on s'arrête aux marches du péristyle, on n'aura jamais sur un auteur quelconque des notions satisfaisantes. » (1) Est-ce assez

---

atteignent la plus haute autorité et le plus large développement sont ceux dont les aptitudes et les inclinations *correspondent le mieux* à celles de leur groupe; le milieu moral comme le milieu physique agit sur chaque individu par des excitations et des répressions continues; il *fait avorter les uns et germer les autres à proportion de la concordance ou du désaccord* qui se rencontrent entre eux et lui ;... ce sourd travail est aussi un *triage...*

(1) *Histoire des Idées littéraires*. Livre IV, chap. I.

explicite? Ces lignes ne prévoient-elles pas toutes les objections adressées, depuis son apparition, à la doctrine du grand Normalien? N'attestent-elles pas la supériorité de la théorie première, dédaignée, sur la théorie célèbre?

Parmi ces objections, il en est toutefois de totalement négatrices. Par réaction contre le système tainien (1), certains critiques français, M. Emile Faguet entr'autres, sont bien près d'affirmer l'excellence de la critique « biographique » à la Sainte-Beuve. Etrange récurrence! Sainte-Beuve lui-même a dû avouer la fragilité de ce procédé : « On touche toujours à son temps, même quand on le repousse, écrivait-il dans le premier volume de ses *Causeries du lundi*. Les modernes ont beau faire, ils sont toujours des modernes. Tel qui parle contre le raffinement est lui-même

(1) Il y a une autre raison, plus importante, mais que l'on n'ose avouer : c'est le goût de l'anecdotisme. Il est infiniment plus facile de conter par le menu l'existence d'un écrivain que de pénétrer la pensée de son œuvre. Et la démocratie adore cela, car elle sait bien que neuf fois sur dix, par ce procédé, on lui trouvera quelque raison de mépriser et les artistes et l'art lui-même!

légèrement raffiné, ou, s'il revient au simple, il n'y revient qu'à force d'esprit, de dextérité, d'intelligence. » Mais c'est à Alfred Michiels que revient, ai-je constaté, l'honneur d'avoir montré avec la plus parfaite lucidité les inconséquences d'une telle méthode, en une époque où l'on soupçonnait à peine qu'il put en exister quelqu'autre. Et notez qu'ici encore il ne fait preuve d'aucun exclusivisme : au contraire, c'est un exclusivisme qu'il combat. Il concède que « les faits quotidiens expliquent bien des prédilections particulières, bien des accessoires de conséquences »; mais il ne faut pas leur attribuer un pouvoir chimérique, « il ne faut pas les regarder comme la source de toutes choses. Les circonstances biographiques, ne créant point le génie littéraire, ne sauraient nous dévoiler sa nature; il les précède, il les engendre souvent, et modifie sans cesse leur action. Elles rôdent, pour ainsi dire, autour de la pensée, elles cherchent à s'y introduire comme un voleur dans un temple, mais elles n'en sont pas les prêtresses : le sacerdoce n'appartient qu'à l'âme. Et plus cette âme est robuste, moins elle fléchit devant les puissances extérieures. C'est

le propre de la faiblesse que de céder, que de chavirer au moindre souffle, aux moindres vagues; les organisations communes sont ainsi le jouet des événements : la foule leur subordonne ses désirs, ses croyances et ses affections. Les esprits vigoureux essayent de dominer le monde qui les environne et de le pétrir selon leurs idées. Les luttes mêmes qu'ils ont à soutenir prouvent donc leur grandeur; s'ils acceptaient lâchement la réalité contemporaine, ils ne trouveraient point d'obstacles... Ainsi, bien loin d'être le simple résultat des accidents de sa vie positive, l'homme de génie enfante donc presque toujours ces accidents. »

Que la pensée de Michiels soit plus « réaliste » que la pensée de Taine, j'en veux donner un exemple encore. Il se rapporte à toute une catégorie de faits aisément observables, d'une signification précise, d'une définition nette, qui semble avoir été oubliée totalement par l'auteur de *l'Intelligence*. On a pu prétendre, en l'invoquant, que la théorie des milieux n'était vraie qu'à rebours et que les grandes œuvres, loin d'être créées à l'image du siècle qui les voyait naître, s'efforçaient au contraire de le

contredire. Telle époque extrêmement policée, aristocratique, raffinée, s'éprend de la Pastorale, et est bientôt prête à comprendre et à aimer un Jean-Jacques Rousseau. Tel peuple, fort prosaïque, ayant le seul génie de l'industrie et du commerce, et, *par conséquent*, rigoriste et puritain, produit Poë et Walt Whitman... Rappelez-vous aussi ce que constate en ses *Maîtres d'Autrefois* Eugène Fromentin : « Les maîtres hollandais, de 1620 à 1700, ont vécu littéralement et sont morts sans avoir cessé presque un seul jour d'entendre le canon. Et cependant il règne dans leur art un calme extraordinaire! Pas un trouble, pas une inquiétude dans ce monde extraordinairement abrité, qu'on prendrait pour l'âge d'or de la Hollande, si l'histoire ne nous avertissait du contraire ». Avec Taine, nous sommes tentés d'attribuer le calme et la majesté de la statuaire grecque à la tranquillité de l'âme antique elle-même. Or, rien n'est moins prouvé que cette sérénité : des études récentes nous parlent du trouble et du pessimisme de l'âme grecque sans affectation de paradoxe! (1) N'est-ce point

(1) Lucie Faure : *La Tristesse de l'âme payenne.* (Minerva, janvier 1903.)

Ménandre qui a dit : « Le mortel aimé des dieux meurt jeune » ? — Mais qu'est-ce ceci, sinon un art d'*aspiration*, inspiré par le désir ardent de s'affranchir de la réalité ou de la corriger dans un sens plus libre et plus heureux ? Qu'est-ce ceci, sinon un art orienté par notre besoin de juxtaposer, à notre nature, une autre nature, plus harmonieuse ou plus active, ou tout au moins « différente », un art gouverné par nos propensions au Rêve ou au *Bovarysme ?* Un art d'*opposition ?* — Mais s'opposer à son temps, c'est encore traduire une facon de sensibilité et de pensée propre à ce temps, c'est encore en révéler les caractères, et les caractères les plus profonds ! — Michiels n'eut garde d'oublier l'importance de ces œuvres d'*aspiration*, et nous le voyons préoccupé, à maintes reprises, de montrer que loin de témoigner contre son esthétique, elles lui apportent une confirmation nouvelle. « L'auteur le plus original, conclut-il, tient de mille façons à la société qui l'enfante. Il y puise des éléments généraux qu'il modèle ensuite selon son goût ; il lui doit certaines portions de son œuvre et tire les autres de lui-même ; il est à la fois de son temps et

hors de son temps; la civilisation l'influence, et il exerce lui-même une influence en rapport avec son mérite. Quoiqu'il fasse, néanmoins, il ne peut éloigner de lui l'air vital qu'il respire; quand il s'étudierait à se mettre en contradiction perpétuelle avec les hommes de son âge, il exprimerait encore cet âge d'une manière négative. »

La « théorie du milieu » n'est donc point, telle qu'elle se développe dans les huit premiers chapitres de l'*Histoire de la Peinture flamande*, un système clos, d'un bloc, fixé une fois pour toutes, incapable d'évolution ou d'extension; elle est une théorie souple, plastique, susceptible d'adaptation parfaite à tout cas particulier. Elle n'emprunte pas à quelque métaphysique un principe qu'elle puisse imposer aux Arts; elle tire ce principe, par voie de généralisation, des Arts mêmes... Avec le souci d'expliquer toujours jusqu'aux moindres détails de sa pensée, notre esthéticien insiste fortement sur ce caractère de plasticité. « Cette théorie, dit-il, n'offre nulle trace de ce qu'on appelle l'esprit de système; nous n'avons pas voulu introniser une loi unique, prosterner devant elle la multitude innom-

brable des accidents, des formes sociales des créations humaines; nous avons cherché sincèrement les divers mobiles qui président à leur naissance, puis, nous les avons jugés, coordonnés, selon leur importance relative. Nous ne croyons pas avoir jamais fait preuve de tyrannie intellectuelle... Nous avons appliqué à l'histoire la méthode de Jussieu : Linné classait les plantes d'après un seul organe, celui de la reproduction; l'auteur français déclara que tous devaient entrer en ligne de compte, il examina tous les caractères des végétaux et les employa impartialement pour établir ses familles... Ainsi, deux sortes de causes historiques ont été signalées pour nous: les unes ne subissent point de variations, ou n'en subissent que de fort légères, produisent les circonstances permanentes, les faits immobiles; ce sont le climat, le sol, la race et la multitude, car celle-ci révèle toujours les mêmes penchants, à toutes les époques et dans tous les pays. La seconde espèce renferme les causes variables, celles dont les changements expliquent les métamorphoses des nations, les péripéties de leur destinée, les phases diverses de la littérature, des arts et

des sciences. La pensée voyage de progrès en progrès; les événements lui obéissent et se succèdent avec une inconstante rapidité ; les grands hommes naissent ou font défaut, rayonnent ou périssent dans l'ombre, selon le bonheur ou le malheur des époques. Non seulement ces deux classes de principes exercent une influence directe, engendrent l'innombrable série des conjectures, des formes sociales, des créations esthétiques et industrielles, mais encore elles agissent l'une sur l'autre et se modifient mutuellement... Mais en admettant, par hypothèse, que notre théorie ne soit pas complète, n'embrasse pas tous les principes générateurs ni tous les faits de l'histoire, elle ne serait point ébranlée pour ce motif et encore moins renversée. Nous avons tâché de n'en pas omettre; si cependant, malgré nos efforts, quelques uns se trouvent oubliés, un chapitre ou deux combleraient cette lacune : notre théorie s'agrandirait sans être exposée au moindre péril et deviendrait ensuite inattaquable. »

Ces dernières lignes sont trop modestes. En étudiant la pensée d'Alfred Michiels dans ses détails et dans

son application, nous verrons qu'elle n'omit rien de ce qui est essentiel. Après douze lustres elle apparaît encore sans une ride. Loin de la détruire, le temps n'a fait qu'assembler de nouvelles preuves de sa lucidité et de son exellence.

III

Ce serait adopter une méthode fortement démonstrative que d'étudier les idées d'Alfred Michiels en en faisant l'application à quelque phénomène artistique récent, dont notre esthéticien ne pouvait prévoir les caractères : à nos Lettres, par exemple. Les considérations générales que contient le livre premier de l'*Histoire de la Peinture flamande* ne se trouveraient-elles point ainsi vérifiées et en quelque sorte réexpérimentées? Et le profit serait double, car en même temps s'esquisserait cette philosophie de notre Mouvement littéraire à laquelle s'essayèrent déjà quelques critiques belges, Francis Nautet (1),

(1) Dans son *Histoire des Lettres belges d'Expression française,* premier volume.

entr'autres. — Mais le dessein de ces pages n'étant point de reproduire ces considérations en tous leurs détails et d'y ajouter des commentaires nouveaux, je me bornerai à indiquer ici l'intérêt et les moyens d'une telle tâche. Ce qui ne signifie pas que j'en conseille fort l'entreprise : on sait quel accueil est réservé, en notre patrie, aux œuvres dont ne s'absente point tout esprit philosophique !

Ce que je voudrais mettre surtout en relief, en cette étude, c'est la véritable signification « méthodique » de la Théorie du Milieu telle que la formule Michiels. J'ai montré à quel point cette théorie a le souci d'interposer, entre l'ambiance et l'œuvre, la volonté, la sensibilité, l'individualité de l'artiste même. J'insisterai encore à ce propos. Et cette insistance est, à mon sens, fort utile. Il est bon de confondre ce nationalisme étroit et puéril que nous voyons se manifester aujourd'hui à toute occasion et qui, incapable de juger de l'Art autrement que par la forme, l'extérieur, le « sujet », tend à l'asservir à la description exclusive d'un coin de la terre patriale ou des gestes et aventures de personnages locaux. Il est bon d'affirmer que ce

régionalisme simpliste ne peut, en aucune façon, être le signe de quelque foncière «enracination». Non, il n'existe aucune loi pour le génie de se faire ainsi servil et passif. C'est une obligation logique de tenir compte de tous les modes de réaction des forces intérieures de l'homme contre les influences du dehors, et s'il n'y a pas réaction, de tous les modes d'assimilation et de combinaison de ces influences. Les circonstances géographiques, le moment historique, les mœurs et les passions de la foule anonyme... ont pour effet de conférer à l'artiste des vertus *générales*, mais ces vertus peuvent ne trouver leur plus haute révélation qu'en des ouvrages totalement indifférents, par le « sujet », à l'expression directe de leurs ambiances. Ce qui importe, ce n'est jamais que l'interprétation psychologique de celles-ci.

C'est par cette faculté psychologique, par cette préoccupation des choses de la vie intérieure, que Michiels s'avère fortement original. Analysez chacun des chapitres où il étudie le Milieu Septentrional : vous n'y trouvez point cette accumulation de détails géographiques et historiques à quoi se com-

plaisent si fréquemment les écrivains d'art qui, par là, s'imaginent fidèles à l'esthétique tainienne. Mais tous les sentiments et toutes les pensées qui viennent des suggestions du dehors sont minutieusement observés, avec un total respect de leur naturelle complexité. Là où l'on s'attendait à quelque laborieuse et pédante dissertation d'archéologue, on rencontre la parole subtile et lucide d'un « moraliste ». Ainsi cent problèmes, sur lesquels un procédé d'interprétation directe ne répandrait aucune lumière, reçoivent une solution ingénieuse et juste.

En veut-on quelque preuve? Qu'on lise, par exemple, les pages où Michiels dévoile les causes intimes de cet amour fervent et profond de l'Art Occidental pour la Nature, amour qui l'entraîne presque toujours jusqu'au lyrisme panthéïstique. Remarquez-le : rien n'est, en apparence, plus parodoxal que cet amour. La nature, dans les pays du Nord, est âpre, hostile, oppressive. Elle n'a ni cette douceur ni cette sérénité qu'on lui voit dans les régions du Midi, ni cette splendeur ni cette vitalité frénétique que lui communique le soleil d'Asie. On pourrait donc croire que

l'artiste des Pays-Bas soit voué uniquement à l'expression d'un sentiment « intimiste »; qu'il ne puisse prendre plaisir qu'à retracer les images d'une existence abritée contre les rigueurs d'un climat sans clémence; que s'il recourt au paysage, ce ne soit jamais que pour en conter toute la monotonie, la tristesse et, parfois, le tragique... Or, il n'est pas qu'intimiste; il est naturiste, naturiste jusqu'au lyrisme le plus fervent! « La littérature descriptive est fille du Nord, et le paysage y a déployé sa fraîcheur, tout son éclat, tandis que les arts méridionaux s'occupent bien plus de l'homme et des relations humaines. Ne semble-t-il pas que ce devrait précisément être le contraire, que les fils du soleil devraient seuls chérir une nature prodigue à leur égard de ses bienfaits? » C'est que « la longueur des hivers, la courte durée des beaux jours augmentent par la privation la tendresse de l'homme pour la Nature. Elle lui offre, les deux tiers de l'année, une face chagrine, où il ne lit aucune disposition bienveillante, où il n'aperçoit jamais un sourire maternel. Il ne se lasse donc point de ses bontés éphémères, de sa splendeur transitoire. Il sent donc

mieux, plus fortement la grâce des saisons ». Et cette grâce, il est porté à l'éterniser par la magie de son génie. Si paradoxal que cela puisse paraître, le paysage est donc une expression essentiellement septentrionale. Et puisque nous remontons ici à ses causes « morales », ne pouvons-nous point conclure qu'il a trouvé dans notre peinture et notre littérature actuelles, ses interprétations les plus typiques ?

Ce lyrisme naturiste se présente donc généralement comme un fait d'idéalisation, non comme un fait de pure imitation. Mais comme tel il n'a point le climat pour seule condition ; il correspond aussi à certains caractères de la race, dont le principal est une inaptitude quasi-absolue aux idées spéculatives. Les Flandres et la Hollande — remarque Alfred Michiels — n'ont pas produit un seul philosophe digne de ce nom (1). Et nous pouvons, aujourd'hui

(1) Il nous faut écarter Baruch Spinoza — l'admirable et saint Spinoza ! qui était juif — et alors que reste-t-il ? Erasme et Juste-Lipse, celui-ci purement éclectique, sans initiative et sans puissance, celui-là hésitant, versatile, partisan tour à tour du pape et de Luther, des moines et de la Réforme ! Aucun génie supérieur, aucun grand métaphysicien.

encore, souscrire à ce jugement : l'exemple de Maurice Maeterlinck, loin d'en contredire la justesse, ne fait que la démontrer mieux encore (1). Un peuple autrement doué et soumis aux mêmes ambiances, eut puisé, dans les constructions complexes de la métaphysique, dans l'approfondissement passionné de l'intelligence et de la sensibilité, dans la méditation, de multiples ressources pour l'affirmation de ses plus hautes énergies. Les hommes des Pays-Bas ont été, eux, dans l'impossibilité de consentir à un tel artifice vital ; leur amour des choses extérieures a dû ainsi, en quelque sorte, s'exaspérer. Il s'est exaspéré jusqu'au panthéisme. « Car il y a une sorte de panthéisme, au point de

(1) Je sais fort bien que ce n'est point là l'opinion « acceptée » aujourd'hui. Pour beaucoup de gens, Maurice Maeterlinck est un grand « penseur ». J'avoue — ceci dût-il tourner à ma confusion — que je n'ai jamais su découvrir en lui autre chose qu'un poète, presque constamment admirable ! Maurice Maeterlinck a « repensé » fort noblement, fort poétiquement une foule d'idées, mais sa part de création ou de coordination est réduite au possible. Son œuvre dernière, *l'Intelligence des fleurs* (l'Immortalité, Notre Devoir social, etc.) est bien, me semble-t-il, concluante à cet égard.

vue esthétique, dans les toiles si nombreuses et si opulentes des artistes belges et hollandais. C'est la nature seule qui les inspire, dans le calme profond ou l'harmonieuse vigueur de l'unité. Point de trace qui révèle la lutte de deux principes, l'angoisse d'un combat intérieur, la divine et amère souffrance d'une aspiration toujours trompée, toujours renaissante. Le peintre s'identifie avec les objets; le monde s'empare de son âme; ils vivent d'une seule et même existence, où l'esprit et la matière sont confondus ». Ne pouvons-nous pas ici, par ce fait même, montrer à quelles erreurs exposerait une méthode de conclusions analogue à celle de H. Taine? Ce panthéïsme est absolument en désaccord, en effet, avec les croyances religieuses de la race qui s'y complait. Il resterait inexplicable pour un esprit préoccupé de tout réduire au simple et à l'unité. On sait avec quelle force le peuple flamand et le peuple des provinces hollandaises sont attachés l'un au catholicisme, l'autre à la religion réformée. Quoique nées dans les Pays-Bas, les doctrines de Spinoza n'y rencontrèrent ni sympathie ni compréhension; c'est l'Allemagne des Les-

sing, Goethe, Novalis, Schelling, Paulus, Hegel, Fichte, qui seule en assura le triomphe...

Un second exemple, que je choisirai, de la façon heureuse dont Michiels résoud les problèmes les plus complexes, est celui du *coloris flamand*. Ici encore, nous sommes en présence d'un phénomène esthétique dont les raisons sont multiples, et dont certaines relèvent aussi d'une logique de contradiction. Une lumière pâle et blafarde comme celle qui règne d'ordinaire dans les pays du Nord semble, en effet, devoir porter préjudice au coloris. Elle éteint la splendeur des nuances qu'offrent les objets, elle amortit leur lustre, elle les embue et les engrisaille. Sans doute, l'humidité constante du sol avive l'émeraude des feuillages, et les vapeurs de l'atmosphère donnent aux crépuscules des tons violents et exaspérés. Mais ces particularités ne suffisent pas à expliquer l'affinement du sens de la couleur chez les peintres flamands. Et cette autre, invoquée par Francis Nautet, que la nature, en Flandre, abonde en aspects pittoresques, ne paraît guère non plus posséder une grande importance : affirmerait-on la réalité d'une telle réper-

cussion, si les tableaux mêmes qui interprétèrent ces aspects n'avaient préparé les yeux à en jouir? — Nous faudrait-il donc recourir à quelque cause extérieure? Edgard Quinet, dans la dissertation sur l'Art Néerlandais qui termine son étude consacrée à Marnix de Sainte-Aldegonde, s'arrête à celle-ci : « Les colonies conquises dans un autre hémisphère, écrit-il, ce fut là le foyer éloigné et comme le verre ardent où s'alluma l'Art flamand et hollandais. Une flamme jaillit d'un climat inconnu : le midi éblouissant scintille dans la vapeur et dans l'esprit du Nord; un coin du ciel des Maldives se reflète dans un taudis des Flandres! » (1) Il est inutile, je crois, de montrer l'invraisemblance de cette thèse! Devrons-nous finalement consentir à accepter la théorie, si commode, des influences d'une école sur une autre école, d'un génie sur un autre génie? Ce serait modifier les termes de la question sans en changer le sens : une influence n'est prolifique que si elle

(1) Edgar Quinet ajoute, ce qui est plus réfléchi : « On pourrait définir la peinture hollandaise : une aspiration à la lumière du fond de l'ombre éternelle! »

s'accorde intimement avec les propensions de celui qui la subit, et il reste encore à rendre compte de l'origine de ces propensions.

Ici encore, nous voyons donc échouer toutes les tentatives d'explication par méthode directe. Et nous sommes amenés à nous demander si l'amour du coloris, chez les artistes des Pays-Bas, ne manifeste pas un mouvement de sensibilité analogue à celui que révèle leur amour de la nature? Les tons chauds, corsés, vibrants, n'expriment-ils pas eux aussi le désir d'une existence pleine, ardente, plantureuse? N'ont-ils pas une signification vitale précise? N'y a-t-il point, en quelque sorte, un panthéïsme de la couleur (1) ? — Songez aussi que cette couleur seule peut traduire la vie propre des choses, leur contexture intime, leurs aspects de substantialité. Or, l'âpreté du climat septentrional donnant une importance énorme à l'alimentation et au vêtement, éduque ce sens

(1) Les toiles d'apparence si étranges du hollandais Van Gogh ne montrent-elles pas typiquement jusqu'où peut aller cette frénésie de la couleur? Maints poèmes de Verhaeren sont aussi fort significatifs à cet égard.

spécial de la substance. « Les peintres du Nord, constate Alfred Michiels, ont copié avec amour toutes les apparences que le travail donne à la laine, au chanvre et à la soie. Imiter le drap, le velours, le damas leur causait un plaisir presque aussi vif que de les porter : l'inclémence des saisons parait d'un charme poétique même ces vains simulacres. Dans les pays aimés du soleil, au contraire, les draperies ne sont point caractérisées; l'étoffe en est, pour ainsi dire, abstraite et symbolique; on voit qu'elle ne préoccupait nullement le peintre ». — Autre cause, encore : les vapeurs et la triste clarté des Flandres et de Hollande, en estompant les lignes, en voilant les contours, dirigent dans un autre sens que le dessin les facultés de l'artiste. Il est forcé de négliger la forme, qu'il saisit mal. Or, toute œuvre, poème, chant, roman, tableau, requiert, pour valoir, pour séduire, pour s'imposer aux sens et à l'esprit, qu'un élément y domine, qui soit caractéristique. Toute œuvre se veut « typique » : c'est une loi « interne » de l'Art. Dans les pays du Sud, ou « la délimitation et le relief prononcés des objets fixent les regards et l'emportent sur les nuances, qui sem-

blent n'avoir pour but que de les faire paraître », ces « éléments typiques » ne peuvent être que le dessin et le style. Dans les pays du Nord, chez une race « objective », une seule ressource s'offre naturellement, qui est la couleur... (1)

Si la nature septentrionale n'inspire pas de façon directe l'amour du coloris, elle y porte donc par de multiples détours; elle le suggère, elle incline irrésistiblement vers lui la sensibilité. Michiels va même jusqu'à montrer qu'elle dicte une technique spéciale. « La beauté des couleurs, écrit-il, naît en général de deux causes, leur assombrissement et leur mélange. C'est ainsi qu'elles deviennent chaudes, intenses, fines et harmonieuses. Le premier moyen accroît leur vigueur et les rapproche par une commune obscurité ; le deuxième achève de les unir en ne les déterminant pas d'une manière trop ferme, en les alliant toujours sur tous les points dans des proportions diverses, en ménageant

(1) Chez une race « objective », dis-je. Les Wallons, plus capables d'intellectualité que les Flamands, auront, eux, une autre ressource : les idées. Ceci explique l'orientation de l'Art des Wiertz, Gallait, Delville, Levêque...

de l'une à l'autre d'imperceptibles transitions. Regardez de près une œuvre flamande; examinez spécialement un endroit et demandez-vous quelle en est la couleur; il vous sera presque impossible de le dire, tant vous y apercevrez de couleurs jointes et fondues. Si vous vous éloignez, l'une d'elles, plus abondante que les autres, se détachera et ressortira; mais l'effet de la distance est nécessaire pour qu'elle apparaisse, vu le soin que l'artiste a déployé en les mélangeant. La ligne précise des contours vous échappera de même; elle s'efface, quand on la cherche, et les objets, fort nets de loin, semblent alors unis entr'eux. Cette alliance est encore due à la fusion des couleurs, à la gradation des teintes. L'ouvrage présente donc dans ses nuances particulières une intensité peu commune et la douceur la plus flatteuse, aussi bien qu'une magique harmonie dans l'ensemble. Or, la lumière septentrionale engendre des conséquences pareilles au sein de la nature. Elle assombrit les couleurs, elle les mêle par l'énergie de la réfraction, à l'aide de la brume où elle les plonge; elle émousse et noie les contours. Elle facilite donc le travail du coloriste et l'on

ne doit pas s'étonner de voir presque tous les peintres du Nord manifester un grand talent de ce genre. Il est même digne d'attention que les coloristes italiens sont nés au bout de l'Italie, sous les vents froids, sous les nuages des Alpes et les brouillards des lagunes. »

IV

Des considérations générales du genre de celles que nous venons de citer en exemples pourraient paraître, à beaucoup d'esprits, artificielles. Aussi Alfred Michiels a-t-il le souci d'en faire l'objet d'une assidue vérification. Sa Théorie se complète en s'adjoignant une méthode de démonstration appropriée à sa nature particulière. Elle consiste, cette méthode, à multiplier systématiquement les comparaisons et les parallèles entre les milieux les plus divers ; à montrer que les modifications, altérations, accentuations de chacun de leurs composants entraînent des variations de même sens des caractères artistiques qui y correspondent ; à éclairer ainsi l'analyse de l'un par l'analyse de l'autre ; à créer en quelque sorte une psycho-

logie comparée des milieux, au point de vue esthétique...

Par l'analogie de race, de climat, des idées et, jusqu'un certain point, du sol même, qu'elles présentent, les Flandres et la Hollande se prêtent admirablement — on le comprend aisément — à l'emploi d'un tel procédé de justification d'idées générales. Elles ne diffèrent que par le degré d'intensité de chacun de leurs communs éléments ; si la théorie du milieu n'est point une vaine construction intellectuelle, leur art traduira en toutes ses nuances cette différenciation même. Aussi Michiels consacre-t-il de nombreuses pages à la comparaison des deux Ecoles sœurs. Affirme-t-il, par exemple, comme une conséquence de l'hostilité du climat, l'amour de la Nature et celui des intimités? Il les constatera plus vifs et plus féconds en Hollande qu'en Belgique : « la peinture flamande, septentrionale eu égard à la France, est méridionale eu égard à sa voisine. Dans la première, on trouve encore de nombreux tableaux d'histoire, une foule de toiles religieuses, d'œuvres de grand format; dans la seconde, elles disparaissent à peu de chose près. Les vues d'intérieurs, les paysages,

les créations fantastiques... se multiplient; le genre, les natures mortes, prennent le dessus; les cadres se resstreignent, les fleurs s'épanouissent comme en un perpétuel mois de mai. Dans leurs compositions, Leyde et Harlem dévoilent parfaitement leur latitude; avec des traits communs, les produits de Bruges et d'Anvers possèdent des caractères bien tranchés ». Il n'est pas jusqu'à l'architecture qui ne trahisse cette septentrionalité : « sous la température plus froide de la Hollande, les maisons deviennent plus petites. L'ordre et la symétrie doivent y régner, elles deviendraient inhabitables. Cette exiguité, ce soin, la manière dont elles sont peintes, leur donnent l'apparence chinoise que signalent tous les observateurs. Au dehors, on remarque une grande parcimonie ou une absence complète d'ornements. Il en est ainsi encore des palais, des hôtels, des monuments publics. Les églises sont nues, tristes, sans élégance. Le Hollandais n'étudie que l'Art de rendre une demeure agréable aux locataires : cette demeure est pour lui un monde entier ». — Toutefois, il ne faudrait point conclure de ceci que, en avançant davantage vers le Nord,

nous rencontrerons ces mêmes caractères d'intimité, de colorisme, d'amour de la nature, développés plus fortement encore. Une telle généralisation serait imprudente. Car « lorsque le climat devient trop terrible, il produit son action immédiate : en Danemark, en Suède, en Norwège, en Russie, chez les Lapons, il étouffe l'art dans son germe. La lutte contre le monde extérieur est alors trop violente, trop périlleuse : elle absorbe entièrement les forces de l'homme. Il n'a point de loisirs pour enfanter de pénibles et délicates merveilles. »

Si nous comparons de même, révélées par la peinture, les influences du sol, nous verrons se manifester des dissemblances tout aussi significatives. Quelles sont les propensions communes que les peuples des Pays-Bas doivent à la position géographique de leur patrie? Par action directe, une terre désolée, rétive, qui ne devient productive qu'au prix des plus pénibles travaux; une terre qui, parfois, doit être défendue contre l'envahissement de la mer proche, à grands efforts de talus et de digues, et qui témoigne, à chaque pas, de l'acharnement des combats livrés par l'homme pour la conquérir, cette terre

doit contribuer, avec les rigueurs du climat, les fureurs des eaux voisines, à faire naître dans les âmes une mélancolie sans douceur, l'appréhension allant jusqu'à la terreur des coups d'une fatalité toujours menaçante. — Ces sentiments se traduiront évidemment avec plus de force dans l'Art du peuple le moins favorisé par la nature (1). « Il n'est donc pas surprenant que les toiles des Hollandais expriment assez fréquemment une sombre mélancolie. Les dunes de Wynants et d'Adrien Van de Velde, les eaux de Goyen, les forêts du Nord qu'affectionnait Everdingen, plusieurs toiles peintes par Wouwerman et Adrien Van der Neer jettent le spectateur dans de funèbres méditations. Il reste pensif devant ces nues orageuses sur lesquels se détachent des arbres morts, devant ces chemins boueux, devant ces buissons que fouette la tempête, devant ces blêmes perspectives

(1) Dans notre art contemporain, cette mélancolie farouche et cette terreur fataliste ont trouvé d'admirables expressions avec Ch. Degroux, Laermans, — avec le Van Lerberghe des *Flaireurs*, le Verhaeren des *Flambeaux Noirs* et des *Campagnes hallucinées*, le Maeterlinck d'avant *Monna Vanna*.

où l'œil s'égare de tristesse en tristesse et ne découvre pas la moindre lueur d'espoir, tant l'horizon est immuablement sinistre! » — Autre genre d'influences : le peu de relief du sol, l'absence d'horizons majestueux, de perspectives intéressantes, ont engendré chez les peintres une dilection spéciale pour les scènes restreintes, les « coins » de paysages et de cités. Quand ils n'ont point cherché à rendre l'aspect tragique des paysages du Nord, ces peintres abandonnèrent les larges ensembles pour donner tous leurs soins aux détails. « Les moindres objets leur ont suffi pour composer des tableaux : une vache dans un pâturage, une barque sur un fleuve, un hallier près d'un chemin, une maison au bord de l'eau, un animal mort, un bouquet de fleurs. Les artistes qui exécutèrent des scènes moins restreintes en avaient été chercher les modèles hors du pays, comme Everdingen, Moucheron, Dujardin, Savery, Paul Bril. Encore ces hommes mêmes sont-ils fidèles à la tendance que nous signalons, quand ils retracent des formes indigènes. Souvent l'on demeure étonné, lorsqu'on songe aux frêles éléments dont les peintres néerlandais tirent de magnifiques ta-

bleaux : ces produits sont des créations, dans toute la rigueur du terme; une habileté secondaire n'y eût pas trouvé le sujet d'un esquisse. » — Je note en passant ce résultat particulier des conditions géographiques sans vouloir établir une distinction de degré entre les tendances des deux Ecoles. On pourrait prétendre, cependant, surtout en faisant porter la comparaison sur les œuvres des dernières générations, que cette prédilection se manifeste de façon de plus en plus accusée à mesure que l'on s'éloigne du voisinage de la mer et que diminuent, ainsi, les ressources paysagistiques; elle atteindrait donc toute sa vivacité chez les artistes brabançons : (1) il semble bien qu'il en soit ainsi.

Si l'on étudie les conséquences, pour la peinture, des réactions de l'homme contre les conditions d'existence que lui crée son habitat, on voit une fois de

(1) Cette Hollande « anecdotique, » cette Hollande « pour aquarelles », qui nous est aujourd'hui si familière, quels en ont été les peintres les plus assidus ? Des artistes étrangers, anglais ou belges : Bartlett, Cassiers, Staquet, Hermanus, Franck, d'autres encore !

plus, se vérifier la même loi générale. On sait quelles luttes séculaires les peuplades germaines refoulées dans les provinces du nord eurent à soutenir pour dompter un sol rebelle. « Il fallait qu'elles devinssent positives. Une seule question frappait leur intelligence; un labeur perpétuel devait les protéger contre la nature; une heure de paresse ou d'oubli eut peut-être causé leur destruction. Il était inévitable que le génie pratique de l'Allemagne éclipsât bientôt chez eux son génie rêveur... Mais plus sont nombreux les obstacles à détruire, plus d'habileté une nation déploie-t-elle. En de pareilles circonstances, l'industrie et l'agriculture devaient atteindre chez les Néerlandais une extrême splendeur. « Le pays a donc conféré à la race qui l'habite des qualités d'énergie, de calcul, d'ingéniosité, de « réalisme ». Si une école en est influencée, ce sera, donc plus que toute autre, l'Ecole Hollandaise. Car en Belgique, la victoire fut plus prompte; » les cantons du Sud, moins ravagés par les flots, moins maltraités par le ciel, conquirent les premiers la force et l'opulence. En Hollande, la lutte dure encore. » Aussi, l'emportement, l'audace de la Flandre,

ne se montrent-ils guère chez sa voisine (1). « Un soin continuel, une fine exécution, en tiennent lieu. Le peintre ne s'abandonne pas à sa verve : il la domine, la contient et la juge, de peur qu'elle ne l'égare. Il calcule son œuvre et mesure ses moyens, puis le travail commencé, n'épargne pas ses efforts. Comptant sur son génie bien moins que sur sa persévérance, il s'obstine et ne veut rien omettre. Des prodiges naissent alors sous son pinceau, comme le témoignent les œuvres des Breughel, de Mieris, de Van Ostade, de Gérard Dow, de Terburg, de Van Huysum, de Paul Potter, de Poelenburg et autres artistes qui peignaient avec une patience toute chrétienne, si l'on n'aime mieux dire une patience hollandaise » (2).

---

(1) On trouve sans doute un grand fini dans le style des Van Eyck et de leurs disciples, dans les peintures italiennes jusqu'à Raphaël et dans les vieux tableaux de Cologne. Mais l'Art de Giotto ayant débuté chez les modernes par la miniature, le soin que réclame ce genre, les habitudes qu'il donne semblent expliquer la manière laborieuse des premiers artistes. La Hollande seule n'a jamais abandonné ses goûts minutieux.

(2) Ceci, bien entendu, n'est vrai — que d'une

Cette distinction de degré dans les facultés énergétiques des deux peuples se traduit encore d'une autre manière; dans leurs tendances religieuses et dans les conséquences multiples qu'eurent ces tendances sur la vie artistique. Les Flamands et les Hollandais trouvèrent dans le christianisme, des disciplines admirablement appropriées aux exigences d'une existence toute de calculs et de luttes. N'était-ce point une condition de succès, dans de telles conjectures, que d'accepter des croyances de nature à contenir les passions les plus brutales, dont l'explosion eut compromis la continuité et la fécondité de l'effort commun? « Que fussent devenus les Pays-Bas sans cette discipline? Les mœurs et les arts n'eussent été qu'une longue saturnale: un priapisme effréné eut tout envahi. Les préceptes chrétiens n'ont pas toujours triomphé de ce penchant: quelles violentes bacchanales aurait donc fait naître un système matérialiste? » Mais une détente s'opéra dans les provinces méridionales,

---

façon générale, et ne pourrait s'appliquer — par exemple — à l'Art d'un Rembrandt ou d'un Hals.

à l'heure où de tels freins ne furent plus jugés nécessaires : à la période succerdotale de Memling et des Van Eyck succède la période héroïque de Rubens. « Ce n'est plus la douceur des traits, la chasteté des lignes, la grâce des sentiments, la noblesse d'une intelligente dévotion que recherche la peinture ; elle ambitionne le mouvement, l'ardeur, la force, l'éclat et même la violence ; tous les signes d'une activité fougueuse sont l'objet de sa prédilection ; elle traite encore des scènes de la Bible, mais elle les traite d'une manière peu chrétienne. »

En Hollande, nous ne voyons pas ainsi le catholicisme, après avoir manifesté ses vertus immédiatement « pragmatiques », se continuer comme une sorte de luxe des sensibilités. Au contraire, il cherche à s'adapter à sa fonction pratique d'une manière plus étroite encore. La pompe religieuse, les fêtes, l'enthousiasme, la poésie des légendes... il s'en débarrasse comme d'une chose vaine, il se rationalise. « La Réforme a donc exagéré dans l'Art Hollandais, comme dans la vie elle-même, tous les effets de la température et du sol septentrionaux. L'amour excessif de la solitude morale suffisait déjà pour éta-

blir la prédominance de l'art individuel et bourgeois sur l'art public et religieux. La sévérité du culte dans l'église luthérienne, l'absence de décorations et de peintures dans ses édifices, fortifièrent énergiquement cette propension... Le genre historique fut abandonné ou à peu près. La vie de famille, les types ordinaires, l'intérieur des maisons, les soins de chaque jour composèrent la seule matière que l'Ecole exploita. Elle eut pour guides et pour patrons les génies du foyer domestique. Sa manière eut la sagesse, la tranquillité, la patience, tous les mérites d'un style et d'un régime positifs. Ce fut une *période humaine* suivant le sens rigoureux du mot... »

V

Si de l'étude des influences du climat et du sol on passe à l'analyse des influences de la Race, une telle méthode de comparaisons doit forcément perdre, on le comprend, le meilleur de sa valeur d'expérimentation. Les particularités raciques ne sont définissables qu'en tant qu'impulsions et que directions

générales, et c'est sous cet aspect général seul qu'on peut les considérer. Ce sont des penchants primitifs, qui ont pour source les complexions natives des divers groupes humains; de ces complexions nous en ignorons les raisons exactes. Nous ne possédons donc point les éléments nécessaires d'une science qui prétendrait s'appliquer à transcrire en formules minutieuses leurs modes de traduction dans l'art. Aussi Alfred Michiels ne s'engage-t-il point en de longues digressions ethnographiques. Il se contente de rassembler des faits d'observation commune et d'en tirer le meilleur parti possible. Ces faits concernent principalement les deux races dont la fusion s'opéra, en des proportions différentes, sur le sol belge : les Germains et les Gaulois. Selon Michiels, les Wallons seraient d'origine gaëlique. Il leur reconnaît « la fougue, la vivacité, la faconde et l'enjouement des Celtes, leur expression fine. Ils donnent à la musique et à la littérature la préférence sur les arts du dessin .. On aurait tort, néanmoins, de les croire entièrement français : ils paraissent ainsi aux populations teutonnes, mais les Français leur trouvent un air germain. La

bonhomie, la simplicité, le calme des passions individuelles sont des traits qui, en réalité, leur sont communs avec les Allemands. Le coup d'œil froid et observateur des nations gaëliques ne les caractérise point; ils ne savent pas, comme elles, lire au fond des âmes, les juger, épier les sentiments. Ce coup d'œil, les Français le possèdent et leur littérature en fait foi : depuis les trouvères jusqu'à Montaigne, depuis Régnier jusqu'à l'auteur du Misanthrope, depuis Beaumarchais et Voltaire jusqu'aux satiriques modernes, ils l'ont plongé dans les abîmes du cœur humain, pour en saisir de préférence les turpitudes. En Bretagne, où le type originel a subi le moins d'altérations, le voyageur est pétrifié par le regard sec du paysan. Vannes, il faut s'en souvenir, a produit l'inexorable comique Lesage. Il y a des tristesses mornes sous la gaîté de ce peuple, une indifférence cruelle sous ses manières avenantes. Les Germains ont une affabilité plus vraie et les Wallons, à cet égard, sont comme les Germains. » Quant aux Flamands et aux Hollandais, « ils font, sans aucun doute, partie de la race germanique... Il est probable néanmoins qu'ils ont du sang gaëlique

dans les veines (1). Si les Belges wallons possèdent des qualités septentrionales, les Flamands révèlent un amour de l'indépendance, une belliqueuse mutinerie étrangère aux nations tudesques. Les Allemands, courageux sur le champ de bataille, montraient, dès l'époque de Tacite, la déférence la plus humble pour leurs chefs ; ils ont si peu changé depuis, que le moindre bureaucrate obtient d'eux un respect servile... Les inévitables mélanges des deux espèces d'hommes qui ont occupé successivement les Pays-Bas expliquent le caractère hybride de ces peuples. »

Dans ce chapitre qu'il consacre à l'étude des vertus esthétiques que les nations doivent à leurs lointaines origines, il nous faut noter qu'Alfred Michiels donne un double sens au mot race. Il signifie, pour lui, non seulement des inclinations mentales particulières, mais aussi une organisation physique,

(1) Un de nos plus érudits et de nos plus modestes écrivains d'art, M. Edgar Baes, prétend même que nos Flamands ont plus d'affinité avec la race gauloise qu'avec la race germanique. On trouvera cette thèse présentée dans son livre : *L'Art Primitif français et le style en Flandre et en Bourgogne.*

digne d'être étudiée par le philosophe de l'Art. Car « l'aspect d'une race ne peut être indifférent pour la peinture. Si elle a de belles formes, elle aide le dessin, en lui présentant d'agréables modèles : la tâche de l'artiste devient plus facile, la route de l'idéal s'aplanit sous ses pas. Si elle est laide, au contraire, elle augmente la distance qui éloigne le peintre de son but, elle accumule les obstacles devant lui. Elle exerce donc une première influence toute matérielle, que l'on doit juger. » Des pages nombreuses où notre auteur observe les caractères plastiques des Flamands et des Hollandais avec cette extrême probité qui est la marque de tout son œuvre, nous ne retiendrons que cette constatation, à laquelle nous fîmes allusion déjà : celle de la déformation des types locaux par la plupart des peintres du Nord. « On distingue en général, écrit-il, dans les tableaux flamands et hollandais, deux sortes d'acteurs, deux races imaginaires, qui ont un aspect tout différent : l'une petite et grosse, avec de courtes jambes, un long torse, de longs bras, le tête enfoncée entre les épaules. La disproportion va jusqu'à la difformité. On

retrouve ces bonshommes, ces magots, sur les toiles signées par Pierre Breughel, Adrien Van Ostade, Teniers, Brauwer et leurs émules. Parmi les peintres facétieux, Jean Steen est peut-être le seul qui n'ait pas adopté la race trapue... La seconde espèce d'hommes, née sous le pinceau de Rubens, diffère totalement de l'autre. Elle annonce au premier abord une extrême vigueur : sa haute stature, ses larges formes, ses muscles protubérants, ses solides attaches, son épiderme empourpré lui donnent une colossale apparence. Les tableaux sérieux du maître et de presque tous ses élèves en composent le cycle héroïque; ses bacchanales et les bouffonneries de Jordaens, le cycle grotesque... Les artistes des Pays-Bas ont été nécessairement conduits à inventer ces deux sortes de créatures Les peintres de genre, cherchant le comique, ont réduit la taille de l'homme, enflé son corps, lui ont donné tous les vices de conformation qui provoquent le sourire. Rubens ayant au contraire une certaine aspiration idéale, modifiée par son goût individuel et par les tendances qu'il devait à son pays, prenait la force, l'éclat et le mouvement pour la beauté. Il tirait

de son esprit, pour le répandre sur ses toiles, un peuple gigantesque... On peut prétendre que seuls Van Eyck, Memlinc, Rembrandt, Metzu, Dow, Miéris, Gonzalès Coques, Eglon Van der Neer ont copié à peu près fidèlement la population qui vivait sous leurs yeux... »

VI

Michiels a manifesté, à un très haut degré, cet esprit particulier que l'on appelle, au risque d'une confusion, l'esprit philosophique. Par là il est à cent lieues de l'ordinaire mentalité de l'Archéologue. Collectionner minutieusement de menues observations de valeur tout anecdotique, qui jamais ne répandront quelque clarté sur les raisons intérieures des œuvres, qui jamais n'en conteront l'existence secrète, pieuse, narquoise ou tragique, et s'emploieront à grossir d'une érudition pénible et lourde quelque volume aux planches luxueuses et de haut prix, cela lui paraît une sorte de parasitisme artistique. Ce qui le préoccupe, lui, c'est la signification essentielle, idéïste, vitale, des phénomènes qu'il étudie. Il s'applique à

découvrir leurs aspects d'humanité générale : autre chose importe-t-il, du Passé?

De cette intelligence, *l'Histoire de la Peinture flamande* en fournit à chaque page quelque preuve. Les idées originales, les aperçus ingénieux, les observations pittoresques, les rapprochements imprévus y abondent. Tantôt, c'est l'application à l'évolution de l'Art des Pays-Bas de la théorie des *Trois Etats* de l'italien Vico, théorie communément attribuée à Aug. Comte. — Voyez com bien elle est judicieuse, et avec quelle exactitude notre peinture contemporaine la vérifie : ce n'est en réalité ni la « période sacerdotale » de Memling, ni la « période héroïque » de Rubens que l'époque actuelle continue, mais la « période humaine » des Hollandais. — Tantôt, c'est une digression savoureuse sur le génie antique, où se « retournent » de façon si catégorique toutes nos habituelles compréhensions de la vie grecque, qu'elle en prend quasi des allures de paradoxe! Puis voici, en un chapitre sur la Bêtise des Foules, s'esquisser déjà, avec un accent d'individualisme hautain, d'individualisme à la Flaubert, les *Lois de l'Imitation* de Tarde... Mais

les pages les plus remarquables du livre sont certes celles-là où Michiels analyse l'influence des idées religieuses sur l'Art Septentrional : il n'est guère d'œuvres nées depuis qui aient mis en plus vive lumière le fait de l'enrichissement, par les disciplines catholiques, de la sensibilité qui gouverna — et gouverne encore — la peinture flamande. Notre auteur y montre par le détail avec quel bonheur le christianisme, par ses dogmes, ses légendes, son esprit moral et social, a « modifié tous les éléments, les types et l'expression des visages, le dessin du corps et les mouvements passionnés qu'on lui imprime, le caractère des formes, la nature des sujets et de la conception, la manière de composer, la manière de reproduire le monde physique et le genre de l'exécution ». L'étude serait à citer tout entière comme un parfait exemple de pénétration psychologique.

Employée avec de telles qualités de compréhension et de culture, la méthode du Milieu devait donner à l'*Histoire de la Peinture flamande* une signification dépassant en ampleur un enseignement purement pictural. Confrontant constamment l'Art et la vie qui

l'inspire, les formules esthétiques qu'elle établit contiennent les caractéristiques d'une âme collective, d'une époque et d'une race. Ainsi, le livre n'est rien moins qu'une philosophie de l'occidentalité. Quoique né sous des cieux heureux, dans la ville même qui garde les plus hauts témoignages du génie des Buonarotti et des Raphaël, Alfred Michiels a su, pour parler des Belges et des Hollandais, trouver des accents qui trahissent un intime accord de sensibilité. C'est sans aucune de ces restrictions que commandent certain humanisme d'école et certain idéalisme d'académie qu'il étudie le système de pensées, d'activités et de sentiments que la nature imposa à ces peuples. Il est empirique, ce système, empirique de façon quasi absolue, et l'on aurait beau jeu — les critiques de ce genre ne lui firent d'ailleurs point défaut — de le contredire au nom de tous les principes créés par l'imagination intellectualiste. Michiels se refuse à une telle attitude. Cet empirisme, il le loue au nom d'une logique qu'approuveraient fortement nos « pragmatiques » d'aujourd'hui : sa précision, la continuité de son développement, ses excès mêmes ne traduisent-

ils pas une chose bonne en soi, la persévérance d'un groupement humain à réaliser pleinement un type particulier? Il dit de la vie d'une nation ce qu'il dit du style de la peinture qu'elle enfante : « Chaque style, ainsi que chaque race, doit obéir aux lois de sa nature; nulle chose n'étant complète ici-bas, leurs défauts les caractérisent aussi bien, leur sont aussi indispensables que leurs attributs les plus glorieux. »

Ce sentiment, dont nous commençons aujourd'hui à peine à acquérir la pleine conscience, de la nécessité où nous sommes de donner comme principes à notre vie et comme directions à notre intelligence des directions et des principes en intime accord avec nos propensions profondes et originales d'hommes du Nord et de nous gagner ainsi des vertus agissant dans le sens même des fatalités naturelles que nous subissons, ce sentiment, nul ne l'exprima plus fortement que Michiels. Je l'appellerai volontiers l'un des pères de notre actuel « nationalisme », si le mot ne prêtait à de fâcheuses confusions et ne s'employait aussi bien pour désigner une certaine intelligence de notre Art, de notre Histoire et de notre Vie collec-

tive qu'un dogmatisme étroit, procédant par excommunications bruyantes, et inventé pour la justification de quelque mouvement décentralisateur propice au « grossissement » de menues gloires locales...

En ses lignes générales, *l'Histoire de la Peinture flamande* est donc une théorie de la « tradition » et de l' « enracination. » Bien entendu, ces termes ne représentent la pensée de notre esthéticien qu'à la condition que soit rétabli leur sens exact, leur « sens probe », pour ainsi dire. Car ils sont loin de signifier imitation d'un art périmé, asservissement à des formules archéologiques ou académiques, comme on se l'imagine communément. Tout au contraire : chaque « moment » d'une race, d'un peuple, d'une mentalité étant totalement nouveau, par certains caractères ou par le degré de développement de caractères anciens, l'artiste foncièrement « enraciné » est toujours un créateur; il introduit dans l'art une note inconnue, une nuance inédite, un sentiment inexprimé encore. Michiels s'en est expliqué fort clairement, à de fréquentes reprises : entre traditionnisme et individualisme, il n'y a point, pour lui,

contradiction. Cette adoration stérile et dévote du Passé, qui naît de l'impuissance de le continuer dignement ou de la nécessité de fournir quelque prétexte à de puériles vanités collectives, ne lui inspire qu'ironie et mépris. « La Littérature et les Arts, écrit-il, n'ont point à refléter la société d'une manière passive, comme un simple miroir. Ce serait mal les comprendre et leur faire injure que de les réduire à ces fonctions inertes. Bien loin de n'être qu'une effigie de cette société, ils sont comme elle une manifestation directe, un produit indépendant de l'esprit général qui anime une époque. Le « milieu » leur fournit sans doute quelques éléments, quelques formes accessoires. Mais les éléments supérieurs, les grandes inspirations, les idées essentielles, ils ne les empruntent pas à la vie courante : ils les puisent à la source même d'où est sortie la civilisation de leur temps, où ont pris naissance les lois, les mœurs, les goûts, les opinions... Le génie n'est pas un vase qu'on plonge dans le fleuve social pour le remplir : c'est un autre courant, parti du même point et alimenté par les mêmes eaux. Cette distinction est très importante ; car, je le répète, on abaisse,

on déprécie la littérature et les arts quand on les considère comme de simples reflets : on n'atteint pas ainsi le fond de leur nature, on leur prête une origine trop superficielle, qui n'explique point toutes leurs ressources et toute leur vitalité. »

Que l'on relise ces lignes : on verra qu'elles contiennent la seule théorie de l' « enracination » et de la « tradition » qui soit philosophiquement défendable. On s'apercevra aussi que cette théorie n'est dogmatique à aucun degré : elle ne construit aucun critère esthétique, elle ne courbe le génie devant aucune loi à priori imaginée par quelque métaphysique de la Beauté. Dès le début de cette étude, je l'ai caractérisée déjà : elle fournit une méthode de compréhension, non une méthode de jugement. Ce serait se tromper grossièrement sur sa véritable signification que de vouloir y découvrir des justifications à quelque doctrinarisme artistique. Quelle loi imposerait-on au génie, en se réclamant d'elle? Celle d'une totale conformité à la grande foule anonyme? Qu'on essaie donc de dégager, par l'étude de cette foule, le moindre principe général! On n'aboutira qu'aux plus flagrantes contra-

dictions! En réalité, c'est par les grands hommes mêmes que la masse se définit; c'est par eux que se caractérise un « milieu », qu'une époque acquiert la conscience nette de ses originalités. La multitude vit sans intelligence d'elle-même. Elle ne comprend rien, ni les codes qui la gouvernent, ni le Dieu qu'elle adore, ni le mal qu'elle ressent, ni la joie qu'elle éprouve, ni la nature qui l'environne. Elle marche dans les ténèbres, et prend au hasard toutes les directions. Ses actes ne lui appartiennent pas, en quelque sorte : elle n'obéit qu'à des causes extérieures, aux préjugés, au caprice des événements, aux suggestions des politiques... Sans doute, en elle se rencontrent la plupart des éléments des hautes œuvres de l'art et de la pensée, mais à quel point frustes, amorphes, rudimentaires et enfouis sous quel amas hétéroclite! Ces éléments sont ainsi complètement indiscernables, si l'on ne bénéficie du recul de l'Histoire : le Temps seul opère le triage nécessaire, simplifie, use les gangues, révèle l'essentiel... Le Temps seul, et le génie. Car c'est précisément l'une des fatalités du génie d'accomplir un œuvre semblable, de parfaire l'ébauche d'une huma-

nité aux destins de laquelle il participe, d'ordonner, d'accentuer, d'exprimer les sentiments et les pensées que sa race et son siècle portent confusément en eux et qu'il a retrouvés aux origines de sa vie mentale. Œuvre tout interne, qui exige un affinement extrême, anormal, morbide parfois, de la sensibilité et de l'intelligence, ou des disciplines morales et spirituelles, rigoureuses, frénétiques, ascétiques même ! — Opposer aux intuitions de l'artiste pour les convaincre d'erreur, une réalité sans signification et sans homogénéité, une réalité qui renferme toutes les contradictions, où tout n'est qu'à l'état d'intentions, d'essais, d'ébauches, ce ne serait donc rien moins, sous le prétexte orgueilleux de diriger et de juger l'art, que le nier dans son essence même ! Loin de légitimer de telles prétentions — comme certains se plaisent à le croire — la doctrine de « l'enracination » élève contre elles la plus virulente protestation et les condamne de toute sa logique ! Son principe — répétons-le une dernière fois — est de constituer une méthode, non un dogmatisme...

En étudiant ici, dans l'application, certes heureuse, qu'il en fit à l'Art flamand, la théorie créée par Alfred Michiels — théorie que devait, vingt ans plus tard, formuler H. Taine dans son *Histoire de la Littérature Anglaise* et dans sa *Philosophie de l'Art*, sinon avec une logique plus forte, du moins avec un succès plus vif — il me paraît avoir apporté une contribution de quelque utilité à l'histoire des doctrines esthétiques et critiques et attiré l'attention sur un écrivain qui avait droit à une place honorable dans les lettres françaises Mais, faut-il le dire, ce ne fut point là l'unique souci de ces pages. J'ai prétendu leur conférer un intérêt d'immédiate actualité. — Nous assistons, en Belgique, à la naissance d'un nationalisme artistique d'attitudes plus qu'équivoques Maintes fois déjà, avec imprudence et impudence, il a trahi ses vrais caractères. Lisez les préfaces, les articles de revues et de gazettes, les comptes-rendus de livres ou d'œuvres dramatiques, qu'il inspire : ce ne sont que condamnations furibondes et excommunications majeures, au nom des principes d'enracination et de tradition, invoqués à tout propos et hors de tout propos.

L'exclusivisme des pontifes nouveaux va s'exaspérant : déjà, on a invité, avec une exquise délicatesse, les écrivains de Belgique qui n'ont pas exactement pour idéal de devenir des sous-Verhaeren, des sous-Lemonnier, des sous-Demolder, des sous-Courouble, à aller se faire... naturaliser ailleurs ! Tout art de probité, d'effort, de recherches originales, d'individualité, est voué aux contemptions systématiques ; demain, on le dénoncera peut-être comme un art anti-patriotique, un « art de trahison » ! Naturellement, les plus menues productions de caractère local, les plus pénibles romans « tirés de l'histoire nationale », les plus naïves variations sur des thèmes folkloriques, sont célébrés avec enthousiasme : ne sont-ils point les suprêmes révélations de « l'âme belge » ! Ajoutons que ce « mouvement » s'accompagne de manifestations d'hostilité dirigées contre les lettres françaises, chaque fois que l'occasion s'en offre. — Il importait de montrer que ce nationalisme là ne possède aucune justification logique ; que non seulement les doctrines dont il se réclame en sont la négation même, mais encore que toute l'histoire de la Peinture flamande — qu'il invoque

si volontiers — loin de lui donner raison, lui offre, au contraire, l'exemple d'un Art dont les plus éclatantes vertus furent dues précisément à des oppositions et à des réactions « intérieures » semblables à celles-là qu'il proclame illégitimes et stériles. Il importait de lui opposer un autre nationalisme, celui-ci d'une totale probité intellectuelle, afin de rendre flagrante la sophistication. Et n'était-il pas utile aussi d'éviter que ce dernier ne fut discrédité à la faveur d'une telle confusion? Dans un tel dessein, nulle pensée esthétique ne requerrait l'attention et l'analyse plus fortement que celle d'Alfred Michiels. On l'accuserait difficilement, je crois, de partialité et d'incompétence!

Imp. N. DEKONINK
rue du Fort, 16, Bruxelles.

92-E7401

POSADA
art-books
Rue de la Madeleine 29
1000 Brussels 02/511 08 34

Le Thyrse

REVUE D'ART

10e ANNÉE

DIRECTEUR : **LÉOPOLD ROSY**

Secrétaire de rédaction : Maurice Gauchez.

LA VIE INTELLECTUELLE :
LÉON WÉRY

LES POÈMES :
OMER DE VUYST
G. M. RODRIGUE

LES ROMANS :
MAURICE GAUCHEZ

LES ARTS PLASTIQUES :
MAURICE DRAPIER

LA MUSIQUE :
VICTOR HALLUT

LE THÉATRE PUBLIÉ :
OMER DE VUYST

LES THÉATRES :
LÉOPOLD ROSY

LES CONFÉRENCES :
HÉLÉNA CLÉMENT

LETTRES DE PARIS :
JULIEN OCHSÉ

LETTRES DE HOLLANDE :
FERNAND VELLUT

LETTRES D'ITALIE :
F. T. MARINETTI

BUREAU DE LA REVUE :
16, rue du Fort
BRUXELLES

ABONNEMENTS ANNUELS :
Belgique . . . fr. **5.** »
Etranger . . . » **6.50**

Les abonnements prennent cours le 5 septembre.

APRIL2013

Le Thyrse

REVUE D'ART

10e ANNÉE

DIRECTEUR : **LÉOPOLD ROSY**

Secrétaire de rédaction : Maurice Gauchez.

IE INTELLECTUELLE :
LÉON WÉRY

POÈMES :
OMER DE VUYST
G. M. RODRIGUE

ROMANS :
AURICE GAUCHEZ

ARTS PLASTIQUES :
MAURICE DRAPIER

MUSIQUE :
VICTOR HALLUT

LE THÉATRE PUBLIÉ :
OMER DE VUYST

LES THÉATRES :
LÉOPOLD ROSY

LES CONFÉRENCES :
HÉLÉNA CLÉMENT

LETTRES DE PARIS :
JULIEN OCHSÉ

LETTRES DE HOLLANDE :
FERNAND VELLUT

LETTRES D'ITALIE :
F. T. MARINETTI

UREAU DE LA REVUE :
3, rue du Fort
BRUXELLES

ABONNEMENTS ANNUELS :
Belgique . . . fr. **5.** »
Etranger . . . » **6.50**

Les abonnements prennent cours le 5 septembre.